

# KARLÍNSKÉ DIVADLO V ZRCADLE CH ČASŮ

(Koktejl dojmologie s „panákem“ faktografie)

Evě Bezděkové,  
která mě jako první  
upozornila na cítělnou,  
pomyslnou čáru mezi  
jevištěm a hledištěm.

Když ještě kolem rostly stromy  
kočáry výfuk neměly  
Před dámou pán se v pase zlomil  
a vyšel si s ní v neděli  
I kdyby bily blesky – hromy  
v neděli byli veselí  
Když soumrak slunci hlavu stínal  
šli do divadla – do Karlína  
zduhovět svou šed' dospělých

Když bohyně Athéna zjistila, že jí hra na flétnu znetvořuje tvář, zahodila ji. Satyr Marsyas, rodák z antické Frygie, měl to štěstí nebo neštěstí že ji našel, zdvihl, vyloudil na ní první tón a tím byl polapen.

Od té doby nedal flétnu od úst, cvičil a cvičil, až dosáhl časem jisté dokonalosti. Protože, jako každý umělec, byl nutně trochu exhibicionista, vyšel s flétnou z olivového háje za publikem. To bylo jeho hrou okouzleno, chválilo ho a Marsyasova pýcha rostla do nebe. Satyr – flétnista toto přísloví zřejmě neznal a jaký by to byl požitek z vlastní dokonalosti, kdyby se nemohl na nikoho vytáhnout a „spískat ho až do trenýrek“. Tato potřeba přetrvává u umělců dodnes a zřejmě ji zakódoval do jejich mozků a duší právě Marsyas. Jeho pýcha rostla chválou a obluzený satyr, nevěda co činí, si vybral soupeře. Nebyl to sok ledajaký, ale samotný bůh Apollón, nepřekonatelný mistr hry na Lyru. Apollón výzvu přijal, i když ho to uvnitř pěkně žralo. Co On, představitel vážného umění a ještě k tomu bůh, má zápolit s nějakým nevážným pískálkem a k tomu jenom satyrem. Navenek blahosklonně výzvu akceptoval, ale vymínil si, že vítěz smí poraženému stáhnout zaživa kůži z těla. Apollón samozřejmě zvítězil.

Nikdo nemůže dne říci, kdo byl lepší, ale Apollón jako bůh měl jistě lepší konexe a navíc byl představitelem nediskutovaného „Vážného Umění“. A tak nebohý Marsyas prohrál doslova vlastní kůži. Jednak hrál veselou hudbu a jeho kamarádi, obyčejní lidé od holek a poháru, neměli potřebné styky ani moc. A tak byl Marsyas pověšen za své kozlí nohy na strom a stažen z kůže, podle jedné verze samotným Apollónem a podle jiné jeho nohsledy a pohůnky. Obyčejným lidem a marsyasovým kumpánům zbyly jen oči pro pláč. Z jejich slzí, které se vsáklly do země, prý vytryskl pramen fryžské řeky, který dostala jméno Marsyas.

Já si osobně myslím, že to nebyla antická krajina kde se exekuce uskutečnila ale místo, na kterém za několik tisíc let vyrostla Praha, v té Praze za další století vesnice, později čtvrť Karlín. A na místě svěceném Marsyasovou krví a slzami těch, co ho oplakávali, bylo postaveno v druhé polovině devatenáctého věku Karlínské divadlo. Marsyas byl během času pasován na patrona „pokleslého“ a lehkého umění. Tím je zákonitě dáno, co se v tomto divadle musí hrát. I exekuce se tady provozovaly, provozují a budou provozovat. Navzdory plnému a spokojenému hledišti, stahují „vážní a mocní majitelé Lyr“ a jejich pohůnci – kritici, sem tam Karlínské divadlo z kůže, jako kdysi jejich předchůdci legendárního satyra.

Ale navzdory ústrkům Marsyas žije. Zrovna nedávno, bylo to před nějakou premiérou, jsem ho potkal v jedné zastrčené divadelní chodbě, která vede přímo k portálu. Kůži na sobě ještě měl, ale šel se už preventivně pověsit za své kozlí nohy nad forbínu, aby ušetřil exekutorům práci.

Musím se jednou toho karlínského Marsyase zeptat, jestli není příbuzný bájného ptáka Fénixe; oba jsou totiž nezničitelní.

Věční jako Divadlo.

### **Barák v zrcadle dějepisu**

Všechny baráky které za něco stojí, se napájejí energií prožitého, vyzařují to a nakonec odrážejí v zrcadlech Časů.

V obyčejných obytných domech probíhá takový proces po desetiletí až staletí, protože v nich jejich obyvatelé žijí „jenom“ svůj obyčejný i méně všední život a ten trvá právě – celý Život. Čím jsou domy starší, tím líp, protože se jejich aura zesiluje nasátými osudy mnoha generací.

Baráky divadel jsou na tom jinak. Každý večer se na jevištích odehrávají koncentrované lidské životy a osudy, aby se vstřebaly do jejich zdí. Za dvě hodiny celý věk. I nekaširované, pravé osudy těch, kteří divadlo tvořili, jsou zhuštěnější a dramatičtější, protože umělci většinou bývají přecitlivější a působí jako by měli neustále zvýšenou teplotu... A divadelní stěny sají jejich euforie i deprese jako příslovečná houba. Všudypřítomný divadelní prach, vůně prkem a šminek jsou ty správné urychlovače všeho minulého, špatného i dobrého, slávy i úpadku.

Tím vším je nabita i tahle volně stojící pseudobarokní stavba na Křížíkově ulici v Karlíně, kterou postavil ke konci věku devatenáctého Eduard Tichý, s bohulibým úmyslem udělat ze svého činu „kasaštyk“. Domníval se asi, že mu v tom pomůže „největší divadlo světa“ – cirkus.

Ten který 1881 „Karlín“ otvíral, patřil jakémusi E. Wulfovi. U stolů, v dnešním parteru, zřejmě bouchalo šampaňské méně, než se pan Tichý původně domníval, nezachránili to tygři se slony, ani cirkusové umělkyně, které odhalovaly víc, než bylo na tehdejší dobu zvykem. Aniž si to otec Tichý uvědomoval, vtiskl tím „karlínskému baráku“ cejch, kterým se honosí dodnes a kterým bude zřejmě proklet i v budoucnu – cejch lehké múzy.

Synové si zřejmě mysleli, i koncem 19. století, že otcové dělají všechno blbě, staromilsky a že oni, kdyby to vzali do ruky, tak by si počínali z gruntu jinak. Unavený tatínek Tichý dal tomu svému, jménem Karel, příležitost a ten ji využil. Nechal budovu od základů přebudovat arch. Bedřichem Ohmannem, který ji oblékl, jak jinak v roce 1897, do secesní róby. Synek šel na to velkoryse. Stolové zařízení samozřejmě ponechal, ale jinak nechal vybuchnout bombu, v podobě divadla rozmanitostí a specialit – varieté.

O tom, že tlaková vlna tohoto výbuchu rozvířila poklidné a pruderní pražské ovzduší, dokazuje článek v Národních listech ze dne 24. 11. 1886. Je sice pod hlavičkou „zpráva“, ale ve skutečnosti se jedná o zupácký zákaz, kterým mumie z Okresní školní zprávy zakazují pod tresty, rovnajícimi se „Exhumaci s výstrahou“, návštěvu tohoto „vykřičeného“ karlínského baráku veškerému studentstvu a školní mládeži. Zřejmě to, co se tam tehdy odehrávalo, působilo na rakousko-uherské školní rady stejně, jako o sto let později striptýz a rockové koncerty na naše nedávné mocipány. Jinak ti tehdejší tajní radové, i když v mnohém stejní, byli morálnější. Aspoň chodili tajně do bordelu „po svých“, kdežto těm našim vládním, svázeli „all girls“ jejich strážci do speciálních vil, určených k „radovánkám“ a regeneraci, aby nám po „zaslouženém užívání, vládli ještě lépe a moudřeji“.

„Karlín“ se tedy stal divadlem rozmanitostí a jenom sedavý člověk knihomolského založení by v roztroušených archivech a z dobového tisku byl schopen vylovit další dobové fragmenty než to, co jsem se dozvěděl díky šarantním a vzdělaným paním doktorkám z Divadelního ústavu. Prostě o „Karlíně“ toho je žalostně málo napsáno, což svědčí o tom, že se lehká múza nikdy moc nevyhřívala na výsluní zájmu vědeckých pláží.

Takže varieté, cirkusová představení i s velkými zvířaty. (Zřejmě magnetismus baráku zvířata láká, protože i v současné Pohádce máje je ředitel a režisér Pospíšil pojednal ve svém pojetí, včetně koně.) Specialitou byly i anglické a americké kabarety, které se zde střídaly vždy od září do dubna. Dokonce jedna z mnoha chír šeptá, že na karlínských prknech vystoupil mladičký a neznámý Charlie Chaplin.

Je známo, že když mluví zbraně, mlčí múzy. Tak od roku 1914, díky tuzemským odvodům a nedostatku zahraničních artistů, varieté upadlo. Stylizovaně byla tehdejší karlínská situace

zachycena Eduardem Bassem v Cirkusu Humberto. Ke konci války, od roku 1917, tady provozoval svůj kabaret, z „Národního“ odejítý a už slavný Karel Hašler.

Potom se střídala divadelní představení s varietními. Brzy, po válce je tu opět Hašler, aby sehrál několik operet. Hostovala i jiná divadla.

Roku 1922 Vinohradská zpěvohra, r. 1923 v létě olomoucká zpěvohra, v letech 1923 – 24 v „Karlíně“ exceloval opět Karel Hašler s tehdy módní revue. V červnu 1925 zde hostovala bratislavská opera, v létě 1926 maďarská opereta z Košic a roku 1927 se zde objevila dokonce varšavská opereta. Potom zřejmě nastala operetní „recese“ a tak divadlo v roce 1930 – 31, zkusil nájemce oživit varietní transfúzí. Divadelní nadšenci v českých poměrech většinou nebohatnou, ale navzdory tomu se stále rodí a doufají. Tak v roce 1932 se ředitel Antonín Drašar pokusil vzkřísit tento žánr pomocí Moderní operety. Asi se mu to moc nezdařilo, protože se sem vrátilo opět varieté. Konkurencí, ne zanedbatelnou, musela být „velká opereta“. To se psal rok 1936. Tehdy pro barák jako takový nastal, jak říkají surfaři, „bod zlomu“. Divadlo koupila Česká banka a tehdy se zřejmě změnilo hlediště z restauračního stolového zařízení na řady polstrovaných plyšových sedadel. Dramaturgie se ale nezměnila. Různé programy se střídaly dál, opereta Hugo Krause, v roce 1937 zase varieté... V září, už po příchodu Němců a záboru Stavovského divadla, přišla do „Karlína“ opera a činohra z „Národního“ a hrála zde pod názvem Prozatímní divadlo až do 12. 3. 1944. Od 15. 3. až do 30. 8. stejného roku, se tu objevuje druhá scéna „Vinohrad“, aby zde hrála až téměř do konce války. Od 1. 4. 45 do 4. 5. stejného roku, se zde opět mihlo „Národní“. Po pražském povstání, tu už od 9. 5. 45 hrála Městská divadla pražská pod názvem Městské lidové divadlo. Od října 45 až do „Vítězného února“, se tady střídaly názvy i repertoár. Divadlo v Karlíně... Ředitelem se stala divadelní osobnost, experimentátor z bývalých „Děček“, který jen náhodou přežil lágry i transport lodí, jež byla potopena v severním moři, aby později utonul úplně jinak - E. F. Burian. Tehdy v „Karlíně“ ještě nebyl majitelem budoucího Armádního divadla a plukovníckého pláště sahajícího jeho malé postavě přes holínky až na zem. Ještě nebyl oslněn epoletami natolik, aby ztratil soudnost a řadil stranickost nad umění, za které byl před válkou ochoten i umřít. V roce 1946 se barák jmenoval správně – Opereta v Karlíně – a tu řídil Antonín Holzinger.

Čas kvasil a divadlo se už do roku 48 stalo scénou Komické zpěvohry. Potom se normální rovná zrcadla změnila ve vydutá a vypuklá, jaká jsme doposud znali jen z hodin fyziky, nebo z petřínského bludiště. Ta krutě deformovala celou dobu a divadlům, tedy i tomu karlínskému, byla určena role loajální a obveselující služby, kterou mohli, jak už to

v samoděržaví bývá, „majitelé“ přejmenovávat podle svého „vkusu“ a dokonce i prohrát v kartách ve prospěch jiného „bárina“.

Karlínský barák patřil do 50. let. Čs. stát. filmu a jmenoval se trefně Divadlo Umění lidu, přesně v duchu tehdejších úderných hesel. Film strčil „Černého Petra“ ÚNV a ten ho pojmenoval Divadlo hl. města Prahy. V září 54 ho magistrát šoupl ministerstvu kultury s novým názvem, Státní divadlo v Karlíně. To ho pro změnu v roce 58 vrátilo zpátky městu. Tehdy se jmenovalo jako dnes – Hudební divadlo v Karlíně.

Tehdejší megalomanská touha spojovat všechno ve větší a ještě větší celky neminula ani „Karlín“, který byl „oženěn“ s oblíbenou nuselskou lidovou scénou, „Tyláčkem“. Od roku 63 se tedy tento hybrid jmenoval Hudební divadlo v Karlíně a v Nuslích. (Později ho čekala další nesmyslná svatba se Semaforem.) Mocipáni časem, spíš ze „státnické moudrosti a správného třídního pohledu“, dospěli k názoru, že jedna scéna pro přežití a „zahnívající, zanikající buržoazní žánr“ jako je opereta docela stačí a nechali malebné, dřevěné, oblíbené divadlo v Nuslích úplně zchátrat a po „ovdovění“ se kamenná a přeživší polovice páru vrátila ke svému jménu za svobodna, Hudební divadlo v Karlíně. Tak se jmenuje dodnes a doufejme, že se tak bude jmenovat i v novém tisíciletí.

Zrcadla Časů jsou neúprosná a už Gogol říkal, že za nic nemůžou. Křivou hubu mívá totiž zpravidla doba a objekty díky ní vzniklé. Ony jenom odrážejí.

### **Osobnosti, hry a sny v zrcadlech Časů**

Archivy skrývají tajemství, osudy lidí, události, fakta příjemná i nepříjemná a z těch, kteří do nich mají přístup, dělají rovnější nad rovné.

Kde se hraje o moc a o lidi, jsou archivy chráněné zakódovanými zámky a často i ozbrojenými „gorilami“.

Divadelní archivy mají jiný charakter, asi proto, že nejsou prostředkem k informacím, které mohou vést v pravý čas k vydírání někoho a tím i k větší moci.

Do toho karlínského se jde pořád nahoru po schodech, jako do nebe. Namísto svatého Petra je tam „majitelkou klíčů“ usměvavá paní Slobošpická. Když jsme spolu nosili balíky divadelních programů, které jsou zde archivovány od roku 1948 do auta, moje touha po poznání klesala úměrně s počtem schodů i balíků. A když jsem je vyrovnal ve své „malostranské noře“ do zlověstných hranolů, chápal jsem docela skladatele Richarda Wagnera, který když „utonul“ v notovém papíru, opouštěl místnost, aby se tam už nikdy nevrátil. Já musel zůstat a tak mi nezbylo nic jiného, než ty omšelé desky otevřít a nechat do sebe odrážet divadelní kusy a osobnosti zažloutlými zrcadly Časů...

## Jiří Frejka

Z poloslepého zrcadla vystupuje sehnutá obrýlená postava Jiřího Frejky, jednoho z kdysi slavného režisérského trojhvězdí E. F. Burian – Jindřich Honzl – Jiří Frejka. Má v klopě peripetiemi a hledáním uschlou kytku „Devětsilu“, v ústech nezbytnou lulku střídanou cigaretami, kterými zahání pachů po jediném jídle, krvavé tlačence, a v genech básnivou elegickou idyličnost svých předků, „vzácných pánů“, dědičných svobodných myslivců z Outěchovic. Vchází sehnutý, v ruce loveckou pušku a na zádech batoh plný úspěchů i proher z předhistorického „Osvobozeného“, „Národního“, „Vinohradského“ i Městských divadel pražských. Jsou v něm napěchovány i vlastní nesplněné sliby hercům, spory s Honzlem i ministrem Nejedlým. Absurdně ho ohýbá i pedagogický řetěz DAMU tím, že mu byl odňat. Žil v době, kdy se s vážnou tváří tvrdilo, že: „Komunista se nesměje – komunista bojuje!“ A Frejka měl smích na divadle tak rád, že dokonce hlásal: „Smíchem vědět“. A přitom se v životě smál tak málokdy. Takto zužovaný tělesnými i duševními bolestmi, přehlušovanými hrstmi Sedolorů, ho přináší „Příbojová vlna stranické kázně“ do Divadla hlavního města Prahy v Karlíně. (Sám Frejka, i když se ocitl v matové situaci, říká, že bude pracovat tam, kde strana shledá, že je ho třeba.) Přitom v tomto stavu dokázal (psal se rok 1951) uvést prosvícenou inscenaci Tylovy „Paní Marjánky“, s veselou hudbou Václava Trojana a krásnou scénou svého životního a uměleckého souputníka Františka Tröster, s excelujícím Vlastou Burianem, Gabrielou Třešňákovou a s trvale krásnou, tehdy ještě mladou, Jaroslavou Adamovou, kterou prý Frejka obdivoval nejen jako herečku.

V karlínských prostorách nebyl Frejka žádným nováčkem. V roce 1950 zde uvedl z „Osvobozeného“ slavné Nebe na zemi ve Werichově úpravě, s Ježkovou hudbou, kterou dokonponoval Václav Trojan. (Píseň Kdybych já uměl psát básně v podání Rudolfa Cortéze se stala českým evergreenem.) Po „Marjance“ režíroval i povinný „desátek“ sovětských her, „Akulinu“ podle Puškinovy novely Slečna selka a „Keto a Kote“, pokus o gruzínskou operetu.

Ve stavu vrcholících osobních útrap uvádí na karlínské jeviště lehkou poetickou Nezvalovu hříčku na Calderonovy motivy „Schovávaná na schodech“. Poprvé ji režíroval v roce 1931, ve Stavovském divadle s hvězdným obsazením – Karen, Haas, Šejbalová, Boháč, se kterými si, dle mínění pamětníků, to karlínské nic nezdalo.

To se píše červen 1952. Nezval v lóži s nadšením sleduje svou hru, poslouchá svou hudbu a má před sebou ještě celých šest let života. Frejka už má, jak napsal F. Scott Fitzgerald, „smrt napsanou na čele“. Byl vybrán ke katastrofickému skutku a odešel ze života. Zastřelil se

vlastní puškou a ani mu nebyla dopřána okamžitá úleva, umíral několik dní a nocí. Dokonal 27. října 1952. Tomuto skvělému vykladači shakespearovských tragédií, bylo teprve čtyřicet osm let. Frejkova „Černá tatva“ nepřestala působit a ani po jeho smrti a to co zapříčinila, je hodno písátka antických tragédů, Aischyla nebo Sofokla; během roku zemřelo Frejkovo dítě a nakonec i jeho vyhaslá žena odešla dobrovolně za svými nejbližšími. Antické drama bylo naplněno.

Frejkův život probíhal v kladných i záporných cyklech své doby a tím jakoby kopíroval dějiny naší země. Pro někoho krásné, pro jiného nevýrazné a pro velkého režiséra nakonec neúnosné. Frejka uskutečnil svůj katastrofický čin v křesle ředitelny karlínského divadla a tak někdy mám pocit, že štukované bílé zdi místnosti vyzařují zbytek černé aury tohoto umělce a především nešťastného člověka. Stalo se tak, jak to má v nesmlouvavém, dobře napsaném dramatu být. Puška visící v prvním dějství neškodně na zdi, v posledním dějství vystřelila.

### **Alfréd Radok**

Když se Jehova opět rozhněval na egyptské a seslal na ně další ze svých sedmi ran, před tím nařídil dětem svého vyvoleného národa pomazat dveře svých příbytků krví obětího beránka, aby je rozpoznal, až bude hubit v nepomazaných domech všechno prvorozené.

To konečně otrásl faraonem a propustil Mojžíšův národ z egyptského područí. Tak vznikl velikonoční svátek Pescha, který uctil i Kristus se svými učedníky poslední večerí před ukřižováním.

Z tohoto národa pocházel i Alfréd Radok. I nad jeho narozením svítila šestcípá Davidova hvězda, dvě na sebe položené smaragdové desky, symbolizující, že vyšší povstává z nižšího a vtiskly dítěti do vínku věčnou pouť – exodus s nezodpovězenou otázkou, kde jsme se tu vzali, odkud jdeme, kam a proč?

To věčné tajemství Života, které bylo přítomno v podtónu všech Radokových inscenací, aby byl vynášen do nebe i křižován za ně současně. Jak typické. Od insultace k defenestraci v „Národním“, ke státní ceně a titulu „národní umělec“, až k doživotní emigraci, mezinárodnímu uznání, až ke konečném spočinutí kdesi v krásné, ale chladné Skandinávii.

Rollandovo drama Hra o lásce a smrti, film Poslední cesta, fantaskní Laterna magika, až po karlínskou inscenaci Lumpácivagabundus – tyto projekty zdánlivě spolu nesouvisející, spoluvytvářely stoupající a klesající, životní i uměleckou křivku – Radokovu sinusoidu.

Nestroyova nezávazná fraška Lumpácivagabundus, byla přetavena tímto režisérem v Umění, jako ostatně všechno, čeho se kdy dotknul.



V této komedii neponechal Radok nic náhodě. Použil překlad skvělého polyglotního překladatele Bohumila Mathesia a ten na operetu zpracoval spisovatel František Rychlík, který v té době (premiéra byla 17. října 1952) působil v „Karlíně“ jako dramaturg. Scénu navrhl dnes světoznámý Josef Svoboda, Poncovu, Letfusovu a Kalábovu hudbu upravil Dalibor Brázda, dirigentem byl Karel Vlach a choreografií byla pověřena Manon Chaufour.

I obsazení bylo excelentní. Hlavní trojici vandrujících tovaryšů Jehličku, Klížka a Knejpa obsadil režisér Vlastou Burianem (premiéru 1832, ve Vídni hrál sám Nestroy), Otou Motyčkou a Václavem Tréglem. Zahrál si Effa i Cortéz a role milováníhodných děvčat obsadil Jaroslavou Adamovou a Ljubou Hermanovou. Pamětníci vyprávějí, že Radok sklidil při premiéře obrovské ovace nejen od publika, ale i od účinkujících, což nebývá na denním pořádku. Po celém divadle prý znělo z odposlechových reproduktorů klepání smyčců o nástroje a skandování: Radok, Radok... Tenkrát, možná na chvílku, uspal v sobě tento umělec věčného tuláka Ahasvera, který: „Dává mi všechno

potom bere mi to  
když někam mířím  
mění hned můj směr  
Umí i vzdechnout  
až je mi ho líto  
Olovo s chmýřím  
je můj Ahasver“

### **Vítězslav Nezval**

Básník Vítězslav Nezval si karlínské divadlo víc než oblíbil. Tento víc než metrákový, hédonistický pojídač indiánek a života, majitel blýskavých solitérů, zlatých plnicích per, funkcí, milenek, titulů a všeho, jistě nebral karlínskou scénu jako jeden měnivý bod svých uměleckých peripetií, ale jako hračku, kterou ještě neměl.

Bydlel tehdy zrovna blízko, v obrovském karlínském bytě, kde do skříně na ramínko poetismu pověsil pragmaticky včas a přesvědčeně harlekýnský kostým i bouřlivě ohnivý kouzelnický havelok surrealismu, aby navlékl s nadšením, tu opravdovým, tu předstíraným, nažehlené modráky, z jejichž kapes tento geniální básník městské citlivosti tahal bravurní verše na Stalina i „Nového sovětského nadčlověka“.

V meandrech jeho dravého „revolučního toku“, se karlínská scéna stala jakousi tišinou, kde si mezi herci a režiséry z minula a tanečnicemi současná, otíral pot, způsobený žhavou současností a dýchal vůni šminek, kterou měl celý život tak rád. Frejka tu obnovil (po 21

letech) jeho Schovávanou na schodech a Nezval se téměř každý večer megalomansky opájel svými verši a hudbou, jakoby se povědomě „saunoval“ ze svých setkání s Gottwaldy a Kopeckými...

O rok později zde nazkoušel dirigent Václav Kašík jeho Tři mušketýry, které i režíroval a Nezvalovu hudbu instrumentoval. Tröster stvořil scénu, choreografii měl Bedřich Füsseger a za dirigentským pultem se střídali Karel Vlach s Daliborem Brázdou. I obsazení bylo silné. Adamová – královna, Effa – Richelieu, Hermanová – Milady, Buckingham – Cortéz. A čtyři „tři mušketýři“? Athos – Vrchota, Aramis – Jára Pospíšil, d'Artagnan – Vladimír Ráž a „král komiků“ Vlasta Burian jako Porthos.

Nezval byl jako rozmazlené dítě, usměvavé i nechtěně kruté, které přechází znenadání z pláče do smíchu. Nad touto svou „bohatýrsko – milostnou komedií“, jak ji sám nazval, jásal a hýkal. Denně se chodil dívat a s postavou d'Artagnana se přímo ztotožnil. Jako většina „chtivých“ básníků této brisance, viděl sám sebe optikou svých představ o sobě a nikdy ne ve skutečném pokojovém zrcadle.

Když jednou onemocněl d'Artagnan – Vladimír Ráž a představení bylo ohroženo, nabídl se Nezval se suverenitou sobě vlastní, že zaskočí, s odůvodněním, že text dokonale zná, takže jaký problém. Nastalo všeobecné zděšení, ale k Mistrově exhibici nedošlo, protože se nevešel do kostýmu. Nezval byl velmi zklamán a tak se alespoň odškodňoval pozemskými statky. Neuznával žádné autorské a divadelní ochranné organizace. Jistě znal dokonale kulturní terén z vnějšku i zevnitř a tak měl oprávněný důvod mu nevěřit. Každý večer přisupěl k divadelní pokladně, zkontroloval tržbu a osobně zkasíroval své nemalé autorské procento. Neviděl bych v tom jenom spoluúčast na moci deformovanou chantivost, ale i podvědomou krevní mstu na ní, deformovala jeho umění. A tak si od ní bral.

V době karlínských „Mušketýrů“, měl už jenom pět let do konce a začínal zvolna procítat z komunistického snu a zlobit. Jednou prý zašel za Gottwaldem, který mu říkal nestranicky „Sokolíku“ a jal se vysvětlovat, že surrealismus a komunismus jedno jsou. Pochopitelně tento objev nebyl akceptován ani v roce 1935 a natož v letech padesátých. Jindy zas nazval neumětelsky „socialistický realismus“ svých kolegů Otto Ježka a Stanislava Neumanna „frézismem“. (Podle strojírenského obráběcího stroje.) A tak si začal zvolna podřezávat větev, Když vydal poetistickou cirkusovou sbírku Kůň a tanečnice (básně vznikly na grafiky Františka Tichého, byla to druhá verze, původní básničky, které měl Tichý ilustrovat, ztratil někde na svých bohatýrských toulkách), byl kritickými korifeji obviněn z formalizmu a netřídního přístupu. Bůhví jak by se všechno vyvíjelo, kdyby neumřel včas. Mocipáni mu vystrojili byzantský pohřeb a oddychli si.

Možná sedí Nezval se Seifertem v básnickém nebi na oblaku ve tvaru Pegasa, popíjejí francouzské víno, které básník Nezval dlužil básníku Seifertovi přes třicet let a v předsmrtném pokání, bylo to v Karlových Varech, mu ho konečně přinesl, jako palmu míru. Možná má na klíně svou Manon kterou otlapkává a chrlí pro ni svůj nekonečný gejzír geniálních veršů. Možná se dívá na střechu Karlínského divadla a vzpomíná. Možná.

### **Karel Vlach**

Vidím jak kšandy napíná  
a míchá moudra vzpomínkami  
Ten humor suchý jako Tramín  
jiskřival v slovních hostinách  
Na Něj se krásně vzpomíná  
a nečpí frází že je s námi  
My dál jsme jeho rodina  
Blb se ho něco nastínal  
Dík muzice se znovu vztyčil  
Byl svůj a všech a přitom ničí  
Zas na něj myslet začínám  
Vidím jak kšandy napíná

Vidím ho, jak o vánocích na ulicích svého rodného Žižkova rozdává úplně cizím dětem dárky, aniž by se při tom nechal natáčet pro TV. Slyším jeho „onikání“, kterým prokládal svá ledabyle rozhazovaná moudra. Cítím na jazyku Kungpao v „čině“ ve Vodičkové, kam mě, jako začínajícího a chudého adepta „Uměny“, občas pozval...

S „Karlínem“ byl spojen prakticky od konce války pupeční šňůrou, kterou přestříhla definitivně teprve paní Smrt. A jako popel Inků je vhazován do Gangu, aby jejich duše prodělala inkarnaci k vyššímu, jsem přesvědčen, že velký kus „duhové duše“ strejdy Vlacha, se musí pohybovat v prostorách tohoto divadla dodnes. Byla totiž tak mohutná, že i když ji krájel jako řezník šunku takřka po celém světě, zdálo se, že jí neubývá, ale naopak že mohutní.

Vyjmenovávat inscenace, na kterých se podepsal a jména slavných muzikantů, kteří prošli jeho kapelou, by vydalo na tučný podnikový telefonní seznam. Miloval své muzikanty a dělal pro ně všechno. Žehlil za ně i nežehlitelné u „papalášů“, ale nikdy se nepokořoval a

nepodlézal. A když chtěl některý z jeho hráčů jít za „lepším“, nikdy mu nebránil, našel si nového a udělal ho. Tento koloběh bral jako přirozený chod věcí a bez jakékoliv hořkosti.

V roztomilých dobách, kdy saxofon byl označován za nástroj imperialismu, ukryl své muzikantské „kluky“ do karlínského orchestráče a zatím co jiné big – bandy „klekaly“, jeho kapela přežila a pracovala. Měl neomylný čich na talenty a zdálo se, že je sbírá od oka, kamkoliv přijde, jakoby je vydupával svou nepokojnou nohou v naleštěné špičaté botě ze země. Podrobnosti o tom se pohybují od úst k ústům, jako střípky mozaiky, která už se nikdy nedočká, aby byla složena v úplný obraz. Dost znám od Vlacha samotného, hodně mi vyprávěl geniální „autodidakt“, saxofonista Vladimír Tymich, který spolu s Krautgartnerem, Křehlou, Dubem-Novotným, Kubernátem a Jardou Hájkem a jinými hraje už taky ve Vlachově „nadpozemském“ big bandu svá nezaměnitelná sóla – chorusy. Mnoho by mohli říci pianista, aranžér a skladatel Míla Ducháč i klavírista a doayen kapely Jiří Baur, který je v kapele dodnes a léta už ani nepočítá. Vždycky když ho potkám v klubu nebo na chodbě divadla, vidím vedle něj rtuťovitého, vždy elegantně oblečeného Karla Vlacha. Jeho síla byla v tom, že pochopil „nepravidla hry“ minulých čtyřiceti let, kdy všechno vznikalo navzdory něčemu a ne díky něčemu. (Myslím samozřejmě věci dobré.) Byla to nejsilnější osobnost naší swingové a populární muziky, fenomén zcela nenahraditelný, se kterým odešla i celá jedna epocha. Orchestr, který vede po Karlu Vlachovi Jarda Dřevíkovský, vynikající aranžér a skladatel instrumentálek, si navždy ponechal jméno svého zakladatele a je v divadle dál. Muzikanti, protože jsou citlivky, zakrývají své skutečné pocity často hraním cynizmem. O „strejdovi“ však mluví vždycky láskyplně. Ke Karlu Vlachovi se hodí beze zbytku zprofanovaný, údajný Fučíkův výrok: „Ať smutek není spojován s mým jménem...“ Karel Vlach nepotřeboval pronášet epitafy. On tak žil.

## **Jan Werich**

V + W mě ovlivnili nepřímo, takové štěstí jsem neměl, ale zprostředkovaně svými deskami z „Osvobozeného“. Jejich vliv pocítuji dodnes tak silně, že k tomu můžu přirovnat jen francouzské a ruské básníky, americké beatniky a rockovou muziku. Byl jsem tehdy ještě moc malý, abych mohl vidět v „Karlíně“ živého Werichova Čochtana v Divotvorném hrnci (Harburg – Saily – Lane – „Finians’ Rainbow“), ale ebonitovou a rozbitou desku na 78 otáček (s Werichem a Soňou Červenou, která je nejen dcerou Jiřího Červeného, zakladatele kabaretu Červená sedma, ale po emigraci i slavnou světovou operní zpěvačku) jsem častým hraním vydřel až do úplného zničení.

Muselo to být obrovské představení. Výpravu dělal Jiří Trnka, kostýmy navrhovala, což je zajímavé, Werichova žena Zdenka, aranžmá napsal pro Vlacha autor hitu „Kristýnka“ Zdeněk Petr a choreografii měl na starosti slavný Saša Machov. Kromě Wericha a Červené hráli a zpívali – Trégl, Cortéz, Hermanová, němou dívku tančila karlínská primabalerína a choreografka Manon Chaufour, která se střídala s Elen Tanasco, což byla pro zajímavost, žena lídra Vlachovy saxofonové sekce, Karla Krautgartnera. Jako sličné družstevnice zpívaly sestry Allanovy. Dokonce máme v divadle pamětníka, Jana Sedlického, který hrál v „Hrnci“ mladého družstevníka. Zkrátka paráda, žel neopakovatelná. Když se mi po čase dostal do ruky text úpravy V + W, rozjasnilo se mi, kdo byl čím v této dvojici. Elegantní a krásný, kosmopolitní Voskovec, absolvent gymnázia v Dijonu, který psával své první verše ve francouzštině, byl nejspíš tvůrcem toho abstraktnějšího plánu v jejich hrách. Kdo si přečte třeba jeho rannou básničku „Skleněné hodiny“, ovlivněnou dadaismem a poetismem, přijde na totéž.

Werich zarostlý v Čechách, hlavně na Kampě a ve Velharticích, až p kolena, dodával věcem tu moudrou ironii toho, „kdo je přímo vodněkud“. Jeho bude nejspíš ta transformace z amerického venkova k jihočeských rybníkům, mezi družstevníky. (Tehdy ještě jistě nevěděl, že združstevňování nebude za pár let žádná sranda.)

Po definitivním odchodu Voskovce do Spojených národů, Werich osaměl. Zřejmě vkládal do Karlínského divadla, kde byl od roku 50 – 51 dokonce uměleckým šéfem, větší naděje, než mu v dané době, díky politické atmosféře, mohlo poskytnout. Jako režisér se dotknul karlínské scény jenom jednou, právě „Divotvorným hrncem“ a to je nezměnitelná škoda. Když jsem nedávno viděl americký film – muzikál se zpěvačkou Petulou Clarkovou a Fredem Astairem, uvědomil jsem si, jak vlastně ten Werich byl geniální. S bravurou sobě vlastní akcentoval roli Čochtana na hlavní, a z původní předlohy si vzal to nejlepší, aby bez ztráty účinku, odhodil to americké specifikum, které je našim lidem dost nesrozumitelné a nestravitelné. Je škoda, že už si nikdy nezahraje svého Fallstafa, třeba zrovna v „Karlíně“, o kterém pořád snil.

Když chodím přes Kampu, z Malé Strany přes most do „města“, vždycky si před jeho domem, který kdysi obýval Josef Dobrovský a který jeden čas Werich sdílel s velkým básníkem Vladimírem Holanem, musím na něj vzpomenout. Jeho poučený smutek směřující přes věčný boj s konkrétním i imaginárním „Blbem“ k ničím neodůvodnitelnému optimismu. dýchá na mě ze všeho na co sáhl. Tedy i z Karlínského divadla.

Ze staré desky už znějí jen šumy a navíc ničí jehlu. Nevadí. Známa ji nazpaměť. I paměť může být jedním ze zrcadel Časů.

## **Oldřich Nový (1899 – 1983)**

Za pražskou staronovou synagogou stojí jeden z nejvýstavnějších domů tohoto bývalého židovského města. Je to takový šlechtic mezi okolními domy. A v tom domě prožíval zbytek svého života šlechtic mezi herci a režiséry hudebních divadel, Oldřich Nový. (Dnes je jeho obrovský byt rozdělen a žijí v něm herec Jiří Bartoška a výtvarník, jeden z posledních žijících žáků Františka Tichého, Mirek Váša, geniální ilustrátor díla Frant. Gellnera – básníka).

Bydlím poblíž a tak si ještě na Oldřicha Nového pamatuji z jeho psích procházek. Jaký byl? Prostě nóbl. Ať už jako divadelní a filmový herec, režisér i jako člověk, což nebývá pravidlem. Jeho osobní i divadelní život byl víc než pestrý. Po ochotnických začátcích vystupoval ve zpěvních síních, ke konci první války se poprvé a ne naposled ocitl v karlínském varieté, hrál v Ostravě, Brně, tam jde je dnešní Semafor měl své vlastní Nové divadlo a hlavně byl, vedle Hugo Haase, největší „star“ českých meziválečných i válečných filmových komedií. Ta okupace byl vděčným terčem fašistického tisku, v roce 1944 byl se svou ženou, fotografkou a překladatelkou Alicí Valentovou zatčen a vězněn v koncentráku. V roce 1948 byl pověřen, spolu s Werichem, vedením „Karlína“, které tenkrát neslo název Divadlo Umění lidu. V roce 50 – 54 byl uměleckým šéfem tamější operety. Svou noblesou a salonností nutně vadil každému totalitnímu systému. Nebyl agresivní ani konfliktní a přesto žil posledních 6 let zcela v ústraní. Minulí představitelé byli dokonce tak důslední, že ho v jubilejním pořadu k Nového osmdesátinám ani neukázali na TV obrazovce.

Karlínské divadlo a Oldřich Nový pro sebe navzájem znamenali velmi mnoho. Nový se uvedl v roce 49 komedií Glenna Webstera Plukovník chce spát, s hudbou Harry Macourka, texty Jiřího Apla, s aranžemi Miloslava Ducháče a Zdeňka Petra. Hru pro divadlo upravil a vedle Červené, Trégla, Pospíšila a j. si také zahrál hlavní roli. Zajímavější je však jeho druhé „karlínské růžové období“, kdy se věnoval klasické operetě. Nejnezapomenutelnější zůstane Hervého Mamzelle Nitouche (53), kde hrál báječnou dvojroli světáckého Floridora a pánbíčkářského varhaníka Célestina.

Kdo to vlastně Oldřich Nový byl? O tom by se nechala napsat celá kniha. Spoluautor, textař, překladatel, divadelní, rozhlasový, filmový režisér, pedagog...

Nový přinesl něco nového jak do filmu, tak do divadla. Jemnou salonní komiku, shazovanou až jakýmsi uličnictvím, umocňovanou jeho nezaměnitelným „spreche - sang“. (Mluveným zpěvem.) Když sledujeme v pořadech pro pamětníky jeho akce ve filmech často nevalného obsahu, Nový zde působí zcela moderně, civilně a současně. Aby šel talent ruku v ruce

s jemností, inteligencí a slušností, to se stává jednou za století. Proto můžeme opravit jeho slavnou větu: „Zavřete oči – neodcházím...“

### **Ján Roháč**

Dalším karlínským režisérem „jednoho dotyku“ je vedle Wericha a Radoka Ján Roháč, který zde smekl Horníčkův, Kopeckého a svůj Tvrďák, aby proměněný 150ti reprízami na jiných jevištích, zasvítíl svou propocenou podšívku do ztemnělého hlediště. Kopecký a Horníček to vysvětlují v divadelním programu: „Přinesli jsme Tvrďák jako oslavu fantazie a tvořivosti a jako protest proti šedi a neplodnosti myšlenek a citů, chtěli jsme jeho druhým motivem říci, že v každém z nás vězí jakási malá prachpitomá tma, pro kterou se bojíme zdvihnout tvrďáky svých předsudků, proměn a iluzí.“

Já osobně jsem viděl Tvrďák někdy v začátcích jeho uvedení, bylo to v Domě železničářů na Vinohradech a dovedu si představit, jak se představení proměnilo po tolika reprízách, než se, v roce 63, ocitlo na karlínské scéně. Víím totiž, že ani jedna z repríz nebyla úplně stejná. Jána Roháče jsem nepravidelně potkával až do konce jeho života a byl to vždycky zážitek. Svým slovensko – maďarským grófstvím a temperamentem spaloval svoje okolí a nejvíc sám sebe. Janík byl vždycky tam, kde se dělo něco nového. Miloval absurdní situace a sám je vytvářel. Byl spolutvůrcem, spolu s Vladimírem Svitáčkem a Radúzem Činčerou, legendárního Kinoautomatu. První použil v naší televizi „klíčování“ (je to technická metoda – např. divák má dojem, že se zpěvák pohybuje po živé pařížské ulici a přitom je všechno elektronicky a režiséřsky uděláno v pražském studiu). Spisovatel Švandrlík, který s Roháčem studoval, je schopen o jeho surrealistických kouscích vyprávět celé hodiny. Doufám, že to jednou sepíše. (Málokdo ví, že Roháč je jedním z inspirátorů napsání Černých baronů.)

Janík měl rád víno, koňak, luxus střídající bohémství, krásné a zajímavé ženy a práci, kterou dělal jen tak jakoby mimochodem lehce, což bylo samozřejmě jenom zdání. Byl autorem mnoha televizních, filmových a semaforových režii a nespočetného množství výroků a bonmotů, při kterých většina zúčastněných řvala smíchy a zbytek odcházel poražen. Jeden se mezi kumštýři používá dodnes „Je to akési švédské...“ Tím označoval Roháč divadelní i životní blbosti, obzvlášť, když se tvářily hlubokomyšlně. Vydělal spoustu peněz a všechny je bravurně rozházel. Když jsme kdysi s Leškem Semelkou vyhráli na „Bratislavské lýře“ zlatou, Janík celý festival režíroval, měl větší radost než my a rozstřílel mejdan veškerým šampusem, který se tehdy dal v Bratislavě sehnat. Byl to chlap jak má být, bohužel byl.

Ottovi Haasovi, Františku Paulovi, Rudolfu Vedralovi, Leovi Spáčilovi, Františku Voborskému, Otovi Motyčkovi, Karlovi Konstantinovi, Karlovi Bermanovi, Hanuši Theonovi, Václavu Tomšovskému, Petrovi Novotnému, Rudolfu Tesáčkovi, Karlovi Jernekovi, Jindřichu Jandovi, Karlovi Smažíkovi, Jiřímu Fiedlerovi a všem, kteří kdy seděli za režisérským pultíkem v hledišti Karlína.

Režisér

je Sochař mobilů

co chtějí zahrát sebe

a On Jim to hatí

Režisér

je lapač Omylů

Složí je do mozaiky

s oponou je ztratí

### **Ota Ševčík**

Znám ho od dětství, z českých válečně – odbojářských filmů, jako „nordického nadčlověka“ – představitele noblesních vyšších gestapáků, ze kterých číší chlad a vnitřní nadřazenost s fanatismem. Tato role mu byla asi přisouzena nejen díky zjevu, ale i díky jeho dvojjazyčnosti.

Když jsem se s ním poprvé v „Karlíně“ setkal osobně, uviděl jsem kultivovaného, vzdělaného a jemného člověka, který nezvyšuje hlas, respektuje druhé a umí jim naslouchat. Jak sám říká, k muzice nepřišel ani přes domácí kvarteta, ani přes Hlahol. (Pochází z českého Těšína a tam by takový soubor, vzhledem k národnostní mnohosti, těžko mohl vzniknout.) Hrál na klavír, učil se zpívat, jezdil do Ostravy na opery, ale navzdory tomu si vybral činoherní režii, kterou vystudoval na JAMU. Víc než deset let po škole se věnoval výhradně činohře. Ale i na tu se uměl podívat přes hudební hranol. Sám říká, že amúzické divadlo, bez důrazu na melodickou linku představení, není vlastně žádné divadlo. V plzeňském divadle, kde působil skoro 30 let, byl jeho rukopis natolik odlišný a zajímavý, že se za jeho inscenacemi jezdilo třeba i z Prahy a jiných měst. Plzeňské divadlo má nakonec v tomto směru tradici už od dob Vendelína Budila a pražští hledači herců sem jezdili a jezdí a většinou nacházejí. Ševčíkův vztah k muzice nezůstal utajen a tak mu byla nabídnuta režie opery Car a tesař. To že nezůstalo jenom u ní, svědčí o její úspěšnosti. Zkusil to i s operetou a muzikálem. Arabellu Richarda Strausse v Ševčíkově režii, viděl dramaturg a dirigent ND Nosek a nabídl mu jiného Strausse,



Mlčenlivou ženu. U té neskončilo. Jeho nejmilejší inscenací v ND je Mozart – Cosi fan tutte, kterou uvedl i na hudebním festivalu v San Sebastianu. Ještě před odjezdem dostal nabídku z Karlínského divadla, „udělat“ Cikánského barona a to hned dvakrát, v české i německé verzi. V divadle se to mlelo personálně i organizačně a v této atmosféře dělat jednu z nejtěžších operet je, eufemicky řečeno, dobrodružství. Ale kdo není tak trochu dobrodruh, ten nemá v tyjátru co pohledávat. Tak to vzal. A výsledek? Úspěch v Německu a následující česká verze je současným uhelným kamenem repertoáru. Ota Ševčík využil své hudebnosti, činoherních zkušeností a asi našel cestu, jak uzavřený kruh prezentace klasické operety rozbít. Bylo by to dobré pro všechny, protože do „Karlína“ opereta, vedle lidovek i chystaných náročných rock – oper a muzikálů bez diskuze patří. „Baron“ není zcela jistě posledním Ševčíkovým slovem. (Chystá právě „Čardášku“.) Zkušenostmi a invencí na to má a operetu se nestydí mít rád. Jak sám říká: „Láska existuje bez proč a proto. Prostě je.“ A o Lásce k divadlu to platí beze zbytku.

### **Evžen Sokolovský**

Kdybych měl namalovat Evženův portrét, byla by to asi manetovská skupinka, obraz by musel být samozřejmě zvukový, on by seděl na židli s nohou přes nohu a byl by obklopen „mladými nahými najádami – snoubenkami“, kterým by přednášel, pomocí jediné temně vibrující hlasivky, svá divadelní a hlavně životní moudra. Má dar silné aury která působí, že si na něm nevšimnete ani jak vypadá a často ani co přesně říká, ale celé jeho vystupování na vás působí jako komplexní výsledek a zanechá ne informaci ale stopu, což asi předurčilo jeho režisérské poslání. Zkusil si téměř všechno, co si režijně na divadle zkusit jde. V padesátých letech působil jako šéf činohry na Kladně, od roku 58 – 67 se stal hlavním režisérem Státního divadla v Brně. Toto je zřejmě nejsvětější období jak poválečné brněnské činohry, tak Sokolovského režijní práce. Jeho interpretace Brechta (Nezadržitelný vzestup Arthura Uie, Kavkazský křídový kruh...) je dodnes vzpomínaná. Jeho vztah k Brechtovi se umocnil osobním setkáním, když byl Sokolovský na stáži v Berliner Ensemble. Je o tom schopen vyprávět hodiny. Vedle tohoto typu divadla mu jeho profesionalita a erudice umožňovala a umožňuje režírovat prakticky cokoli, od Shakespeara přes operetu až po malá divadla. (Třeba ve Večerním Brně Uhdeho Krále Vávru.)

V roce 69 – 70 byl uměleckým šéfem divadla E. F. Buriana, odkud byl „vystoupen“. Jelikož nemůže bez komedie být a žít, přijal nabídku tehdejší televize, kde uvedl v život tolik diskutované „angažované“ seriály. Z hlediska řemesla to byla profesionální práce, ale žel i díky bohu, výsledek je vždycky součtem nebo součinem obsahu a formy. Tohle vím a proto

se nechci připojovat k soudcům. Dívám se na všechno konání a na uměleckou práci zejména hemingwayovskou optikou. „Nebyl dobrý ani špatný, byl to moderní člověk.“ Rozhodně patřil mezi televizní prominenty, ale k jeho cti řečeno, nealibizuje a nevysvětluje. Mám to raději, než když někteří současní „disidenští“ divadelní režiséři a ředitelé hovoří o tom, jak byli utlačováni a přitom za totality vydělávali „dlouhé peníze“.

Velcí režiséři, kteří dokázali spojit tradici s moderností, pomalu umírají. Odešel Schorm, Radok, Macháček... Evžen Sokolovský je z jejich rodu, ať si říká kdo chce co chce. Z rodu těch, kteří mají ve svém zadku zadřenou šťastnou třísku z prkna, které znamená svět.

### **Zdeněk Pospíšil**

„Za všechno může ředitel!“

řikají herci – tisíc let se diví

„Hrát pod ním je čas zabíjet!“

Pak spláchnou hořkost šnapssem nebo pivy

Ředitel hrubý – nedůtklivý

od Shakespeara až po Antiku

Na šéfy nemají herci kliku

Šéf strachy nespí že je neživí

Mnohem dřív jsem o něm četl a slyšel, než jsem ho uviděl na vlastní oči. Zprávy o něm, ať už kuloárové nebo novinové, by člověka toužícího po klidu varovaly a radily spíš se mu vyhnout obloukem s minimálním radiusem 1 km.

Znal jsem jeho výrazné inscenace z brněnského „Provázku“ 70. let – Profesionální žena, Balada pro banditu, Kytice... – aniž bych tehdy věděl, že jsou jeho. Považoval jsem tehdy tvorbu tohoto divadla za veskrze kolektivní a osobně jsem znal tehdy jenom Bolka Polívku, který tam už tehdy vlastně ani nebyl a jezdil dobývat svět.

Zavinil to vlastně celé brněnský rockový muzikant Olin Veselý, s Pospíšilem už kdysi dělal a teď se rozhodli navázat nit spolupráce přetrženou režisérovou desetiletou emigrací a já měl držet prst na imaginárním uzlu. Po několika odkladech k setkání došlo v místnostech divadla, jímž pro jejich štukovaný strop a zámecký interiér zařízený z fundusu říká Evžen Sokolovský „Konopiště“. Jsem zvyklý si lidi, se kterými se mám setkat, představovat předem a karlínský ředitel mi do mé skicy zapadnul. Drobný, štíhlý, vousatý, s brýlemi, s naznačeným úsměvem neschopným ukrýt ztajenou brisanci, sršatost a napětí před zážehem zápalné šňůry, jež uvolní nervovou výbušnou energii, stejně bořivou jako tvořivou, jejíž působiště a směr jsou zcela

nevyzpytatelné. Dohodli jsme se, že tu Dámu s kaméliemi s Olinem pro divadlo napíšeme a já mu podhodil hru docela jinou – původní. Asi se líbila a tak jsem se stal v tomhle divadle dramaturgem. Věděl jsem, že to nebude lehké. Bylo po reorganizaci, útoky zvenčí vrcholily. Každá revoluce, ať už se jmenuje „sametová“ nebo „šmirglová“, musí nutně naplnit své body dramatu, ať už se bojuje „pod hladinou zdánlivého klidu“, nebo se střílí na ulicích. Není důvodu se domnívat, že se vyhne zrovna divadlům a ve kterých neproběhla, na ty zákonitě čeká. Kdyby do „Karlína“ nepřišel právě Zdeněk Pospíšil, musela by si revoluce někoho podobně ustrojeného vymyslet. Brněnský režisér nezatížený pražským předivem mejdanů, vztahů „Kdo s kým, za kolik a proti komu“, oddělený lety emigrace přišel, vyhrál konkurs a stála před ním věc nevděčná a nepříjemná - reorganizace. Rozdělil soubor na dvě poměrně zřetelně čitelné poloviny. Ti, co cítili, že je nutné dělat jinak se postavili jednoznačně za ředitele. Byly to především opory souboru jako je Hana Talpová, Ladislav Županič, Karel Hábl a další, právě ti, kteří se „zkamenění“ karlínského stavu ubránili, protože dělali dabing, filmy, televizi a konfrontací s kolegy z jiných souborů se neustále přesvědčovali, že „Karlín“ není nejlepší a ojedinělý. Ti, kterým stav poklidného malého českého rybníčku vyhovoval, byli pochopitelně proti. Padáky lítaly oběma směry. Od ředitele k hercům a naopak. Frekvence změn se rovnala sinusoidě střídavého proudu. Ředitel je člověk nervní a dynamický a exploze vznikají střety uvnitř, kde se rve kumštýř s latentním technokratem. Je narozen ve Skopci a to všechno zřejmě umocňuje. Desetiletý cyklus proměny každého člověka zasáhl Pospíšila v emigraci,. „Provázek“ bylo divadlo chudé, což bylo dáno pohledem celých 60. – 70. let i československou životní úrovní a z toho plynoucí filozofie tvůrců, opozice proti blbosti a bombastice. Jednoduchost a „šedivost“ zdůrazňovaly invenci a myšlenkovou bohatost proti oficiální nabubřelé uniformitě. Západ je jiný, bohatší. Ve Švýcarsku i ve Francii brněnský režisér pochopil, že tam se hraje zákonitě divadlo barevné, bohaté a okázalé. Samozřejmě kromě malých experimentálních scén. Je to vlastně dávné americké rozdělení na „In Broadway“ a „Of Broadway“. Nynější ředitel tohle pochopil a snad právě proto, že se živil „obyčejně“, pocítil mnohem silněji než doma, co pro něj divadlo doopravdy znamená. A když mu bylo nabídnuto, aby režíroval Hamleta pro řecké Národní divadlo, šel za tím bez ohledu na cokoliv. Podle novinových recenzí i očitých svědků vzniklo mimořádné představení. Domů se vrátil v době, kdy se divadlo odehrávalo na jevišti ulice a hra co se dávala má jméno Revoluce. Je známo, že když se mění základna, nejdříve zařve nadstavba. Divadla zela prázdnotou a v této situace přišel pospíšil do „Karlína“, aby začal naplňovat svou představu bohaté a pestré podívané. Vybral si úpravu Milana Uhdeho Mrštíkovy Pohádky máje, s hudbou Miloše Štědrone, kterou už kdysi, komorně, dělali na

„Provázku“, Už při zkoušení této hry se názory různily. Pospíšil „Pohádku“ pojednal velkoryse, se zvířaty, technickými figly, tekoucí vodou, nahotou, což není v zemích směrem za Domažlice žádné novum, ale na „Česko“ to byl big – bang. Režisérovi odpůrci se chopili této inscenace jako zbraně, obviňovali ho z prošustrování obrovských částek a se zbraněmi většího i menšího kalibru obléhali magistrát, který nedobyli. Ředitel nebyl odvolán, ale potvrzen. Teď ej v divadle jakási „přestávka mezi vyučovacími hodinami“. Nicméně divadlo funguje, je plno, zkrátka hraje se. Důležité je i jiné zázemí, než umělecké. Bez lidí, jako je tajemník divadla Havlíček, který hodiny strávené v divadle ani nepočítá, a „šéf přes návštěvnost“ zkušený Ivan Rehák a všech ostatních – od biletárek až po kulisáky, by tomu nemuselo tak být. Starosti s prodělečností „Pohádky“ jsou dneska bezpředmětné, představení, kde diváci vedle výkonů Lubomíra Kostelky, Lenky Loubalobé, Zdeňka Mahdala, Vlady Žehrové a dalších obdivují i překrásnou scénu malíře Jana Kristoforiho, se už dávno zaplatilo. Hrají se věci osvědčené, které „plní dům“.

Zdá se, jakoby Zdeněk pospíšil trochu ustoupil od svých velkých plánů. I když je na vině jistě i nový divadelní zákon, přesto líná a bezpečná dramaturgie nemůže mít natrvalo úspěch. Odjakživa v divadle osvědčená čísla mají jistit experimenty, bez kterých jakékoliv divadlo ztrácí právo nazývat se divadlem.

Zdeněk Pospíšil chystá Čachtickou paní a začal zkoušet výbornou konverzačku Marca Camolletiho Povečeříme v posteli. Věřím, že kontroverzní divadelník Pospíšil přemůže občas nervózního a unaveného Pospíšila ředitele a s těmi, kterým o něco jde, půjde na to, se skopcovitostí danou mu, už málem před 50ti lety, znamenám zvěrokruhu.

### **Zrcadlo „těch ostatních“**

Kulisákům, osvětlovačům, zvukařům, šatnářkám, uvaděčkám, pokladním, kostymérkám, švadlenám, vrátným, kotelníkům, inspicientům, suflérkám, kantýnským a všem, bez kterých by divadlo nebylo:

Dokud vrátný v divadle

neřekne na dotaz:

„Co dneska hrajete?“

„MY dáváme Čardášku.“

Potom vztahy vychladlé

požírání révokaz

Je smutno na světě

Lepší je jít na flašku

Dokud šička kostýmů  
necítí spojení  
s předivem divadla  
tak je všechno na draka  
A divadlo bez týmu  
příkazy nezmění  
Kamna jsou vychladlá  
Je marné hulákat

Dokud v šatně šatnářky  
necítí pod pláštěm:  
„Divadlo to jsme MY!“  
„Bez NÁS by nebylo!“  
Tak je pozdě na nářky  
Na hrozby obzvláště  
Ležíme na zemi  
Divadlo skončilo

Když poslední kulisák  
nesouzní s Hamletem  
Nechce s ním umírat  
Nešeptá s ním narážku  
Tak divadlu ujel vlak  
Uklid'te a zhasněte!  
Poslední zavírá  
Zbývá jen jít na flašku

### **Zrcadla her a herců**

Když se dívám na soupis her Karlínského divadla, od konce války do dneška, mám pocit barevného a zvukového telefonního seznamu. Stačí vytočit rok a titul, zavřít oči a poslouchat. Někdy je ovšem obsazeno, paměť vynechává, jindy zní dlouhý tón, nic to nevyvolává. Ale většinou se mi vybaví obrazy inscenací a slyším neoposlouchatelné melodie v podání různých interpretů, jak je odrážely zrcadla „karlínských věků“. Ano, protože tituly jako jsou Cikánský

baron, Netopýr, Krásná Helena, Polská krev, Slaměný klobouk, ale i „lidovky“ Na tý louce zelený, Podskalák a další, rotují v čase, aby se neustále vracely. Nacházejí otevřená srdce nejen pamětníků, ale i dorůstajících, věčně se střídajících generací.

„Karlín“, pokud to politické a finanční poměry vůbec dovolovaly, se snažil neuzavírat produkci světových muzikálových scén a vedle toho hledal i věci původní, kterým minulá doba přála ještě méně, než těm „kapitalistickým“. Přesto, podle úsloví: „Strašně rád prohrávám a ještě radši vyhrávám“, se občas podařily i věci stojící za pozornost, jakési mezníky stylu směru a posunu.

V roce 66 už pomalu začala slábnout stranická bdělost, nezdařený převrat „obrozujících členů jedné strany“ stál za rohem a všechny umělecké obory toho začaly opatrně až velmi odvážně (film, malé scény, rocková hudba...) využívat. „Karlín“ není avantgardní divadlo a tak zákonitě patřil k těm opatrnějším. Tak uvedl (22. 9. 66) slavný brodwayský muzikál Hallo Dolly. V našich krajích byla notoricky známá jenom ta nejslavnější píseň muzikálu díky Louisu Armstrongovi a tak zájem vidět „to ostatní“ byl velký. Dílo Michaela Stewarda a Jerryho Hermana, ve výtečném překladu Ivo Osolsobě a Alexandra Kozáka, zrežíroval Karel Jernek a excelovala v něm v hlavní roli nestárnoucí a nezničitelná Nelly Gaierová, první dáma české operety, která navzdory moře vykouřených cigaret nikdy neztrácela šarm a dech. Vedle ní se objevili neméně významní „hráči“ – Otomar Korbelář, Bohumil Bezouška, Jiřina Steimarová, Hana Talpová i populární zpěváci Ywetta Simonová s Milanem Chladilem, kteří v té době byli sólisty Vlachova orchestru. (Ten se postaral o hudební stránku.) Úspěch byl veliký a odpovídal nejen kvalitě představení, ale i létům „vyhladovění“.

Ale 22. 3. 67 vybuchla v „Karlíně“ bomba v podobě původního, moderního českého muzikálu Gentlemani. Jeho autoři, básník a textař Jan Schneider a „hitmaker“, skladatel Bohuslav Ondráček se nechali vzdáleně inspirovat „westsajdkou“, aby její vliv přeměnili na událost, kterou mladí lidé očekávali, ale neuměli si ji pojmenovat. Honza Schneider s Bobanem Ondráčkem to udělali přesně na pravém místě a v pravý čas. Oba znali dokonale scénáře české pop – music a využili toho beze zbytku.

Do rolí obsadili, vedle zkušených divadelních herců, zpěváky Josefa Laufera, Václava Neckáře, rockera Pavla Sedláčka, Drahomíru Vlachovou i vycházející pohlednou a inteligentní Petru Černockou. Vedle toho s Laufrem alternoval Josef Zíma, nesmírně populární, i když se tenkrát ještě „nescházel ani na Vlachovce ani na Ořechovce.“ Vedle nich hráli divadelně zkušený René Gabzdyl, Jiří Zavřel, Ivo Gübel a další, kteří jistili „mantinely divadelnosti“. Moderní postup, který se na západních scénách, kde se hraje „open – run“ (jedna nasazená hra se hraje tak dlouho, dokud je zájem, nebo propadne hned premiérou) je to

docela běžné a my si na to budeme muset zvyknout, ať se to někomu líbí nebo nelíbí. Populární osobnosti popularizují hru a divadlo a naopak.

Úspěch byl obrovský a profit oboustranný, pro divadlo i pro zpěváky „odjinud“. Režii měl Otto Haas, choreografii, tehdy velmi avantgardní Luboš Ogoun, a hrála samozřejmě Vlachova kapela. Josef Laufer jistě do smrti nezapomene na to, jak fanynky stály frontu na podpis a polibek, až před divadlo.

V roce 1967 se s původními věcmi roztrhl doslova pytel. Hrála se např. hudební férie nestárnoucího „krále českého šansonu“, Jaroslava Jakoubka Král zlatokopů (na londonovské motivy), Borovcova, Maratova a Hálova hudební komedie Otec, matka, já a Katka. Borovec ostatně spolupracoval s „Karlínem“ vícekrát, ale málokdo ví, že tento vynikající textař neměnné kvality původně vystudoval scénářistiku a dramaturgii na FAMU a byl v jednom ročníku s dnes světoznámým Milošem Formanem, který se nikdy neopomene o Zdeňku Borovcovi zmínit, samozřejmě s láskou a obdivem. Od scénářů Zdeněk sice zběhl, je to možná škoda pro film, ale pro český text to je požehnaný dar.

V tomto roce se hrál i světoznámý muzikál: Wassermann – Leight – Darion, Muž jménem La Mancha, v režii Rudolfa Vedrala, otce dnešního ředitele MDP. V hlavní roli se střídali Rudolf Cortéz, Leoš Kaltofen a Rudolf Pellar, známý šansoniér a vynikající překladatel z angličtiny. V roli Sancho Panzy to byli Jiří Zavřel a Jiří Koutný. Z žen bych rád vzpomněl Jiřinu Steimarovou, která hrála Marii. Toto představení, i když profesionálně téměř bezchybné, moc nezabralo. Naše publikum zkrátka, díky izolaci, nebylo na „pravý“ muzikál, bez velkých efektů a s těžkou hudbou, připraveno. Podobně je to dnes se vztahem k humoru Woody Allena.

U nás bývá všechno dost často naruby a tak West side story, která inspirovala Gentlemany i slavný film režiséra Rychmana Starci na chmelu, jsme viděli naposled. West side story měla v „Karlíně“ premiéru v dubnu 1970. Geniální Bernsteinovou hudbu nastudoval dirigent Miroslav Homolka, který se spolupodepsal na mnoha dalších „karlínských“ inscenacích. Za neopomenutí stojí i choreografie Luboše Ogouna.

Po Gentlemanech se objevila, dokonce v době normalizace, na karlínské scéně další vlašťovka původního českého muzikálu, Mazlíčkové. O té dost vím, protože jsem se na ní podílel „vymyšlením“, ale hlavně zpěvními texty. Libreto napsal Jiří Bednář, hudbu Václav Zahradník, režii měl Otto Haas a choreografii Josef Koníček. Premiéra byla v únoru 1974. Šlo o prostoduchý příběh „moderní popelky“, situovaný do tehdy velmi atraktivního prostředí jakéhosi zákulisí pop – scény. Téma obrovské a nabízející, leč neproměněné. Žádné polotóny, jen černá a bílá. Co bylo nové a ohromující, Zahradníkova hudba ve stylu „jazz goes to beat“.

Kluci od Vlacha taky jednou konečně chodili do práce s chutí. Původně se myslelo, že tato věc se bude prodávat v náboru jako povinný přívažek k nějaké osvědčené a vyprodané komedii, ale bylo tomu právě naopak. Úspěch inscenace byl nad očekávání dobrý. Samozřejmě, že velký podíl na tom měli i představitelé „pohádkových“ postav, Aleš Ulm, Ladislav Županič, René Gabzdyl, Dana Matějková, Hana Talpová, Milena Zahrynowská a nanejvýš Ladka Kozderková. O posledních dvou bych se rád zmínil nejen v důvodu, že už nejsou mezi námi, ale hlavně proto, že obě byly veliké umělkyně, bez hanlivého podtónu, který se takové klasifikaci obvykle podkládá.

Milena Zahrynowská (1942 – 1986), studovala nejprve balet, který vzhledem k mimořádnému hudebnímu talentu doplnila studiem kompozice a dirigování, které ukončila absolutoriem. V „Karlíně“ působila celých 22 sezón. Její atraktivní, zdánlivě křehký, blondatý zjev už předem určoval její obor. Hrála téměř vše, co se tehdy dávalo. Byla němou Susane v „Hrnci“, tedy role téměř klasicky baletní, Dámou v Gentlemanech, Anitou ve West side story, hrála v Kankánu, v Hallo Dolly, v Mazlíčkách... Skvěle hrála, zpívala i tančila. Tolik talentu zřejmě její duše neunesla a z toho pramenilo její pití a vysokonapětový soukromý život. Dobré údobí, jak pracovní tak životní, prožívala Milena v soužití s Vladimírem Raškou, bývalým trombonistou Vlachova orchestru, vynikajícím aranžérem, který pro ni i pro Karlínské divadlo mnoho udělal. V roce 85 odešla Milena do invalidního důchodu, zůstala sama se třemi dětmi a říci, že to neměla lehké, je kaširovaná operetní nadsázka. Znal jsem ji dobře, když jsme oba bydleli v Podskalí, potkávali jsme se téměř denně, po bistrach a hospůdkách. Nedávno jsem se probíral horou „svých“ singlů a tak jsem našel i jeden s Milenou, kde zpívá: „Když se dítě popálí o plamen Lásky nestálý...“ Tak nějak to bylo i s ní. Škoda...

Druhá dáma naplněného osudu, je vynikající herečka a zpěvačka Ladka Kozderková (1949 – 1986). Muziku měla v krvi už z rodiny, otec známý brněnský hudebník Ladislav Kozderka. První natáčení měla za sebou už v 11ti letech. Na brněnské konzervatoři vystudovala herectví, v roce 67 zpívala s kapelou Karla Krautgartnera (to mluví samo za sebe o jejích pěveckých kvalitách) a provdala se za leadera trumpet Richarda Kubernáta, který byl tehdy, díky třeba Třešňovým květům a své trumpetě populárnější, než dnes Karel Gott. Manželství dopadlo tak, jak mohlo dopadnout. Nevydařilo se. Potom hrála chvíli v „Rokoku“, aby přešla do „Karlína“, kde působila 16 sezon, až do své předčasné smrti. Kombinace herectví – zpěv a dynamický naturel, ji přímo předurčovaly k muzikálovým rolím. Hrála např. Corinu v Mam'zelle Nitouche, vlnadnou Juditu Čuprovou ve Zvonokosech, Dolly v Hallo Dolly... Byla také dost využívána v TV i filmu. Natočila i pár gramofonových desek a já jsem rád, že některé i s mými texty. Její píseň – šanson stárnoucí zpěvačky Marcely z našich mazlíčků, Bůh ví, mi



zní v hlavě, kdykoliv si na Lad'ku vzpomenu. Byla to taková vichřice života a když mi její muž, herec Vlastimil Bedrna, při jednom náhodném setkání řekl, že je na tom Lad'ka moc zle, myslel jsem si, že je to obvyklá herecká role, „mít všechny nemoce“. A i kdyby, co zmůže i ta nejhorší nemoc proti Mont Everestu Ladčiny energie a vitality. Podlá rakovina bojovala plíživě, až nakonec vyhrála. Připadá mi to dodnes nepochopitelné, absurdní a smutně nespravedlivé. Svině zůstávají a senzační lidé odcházejí. Cítívám se, sem tam, z toho špatně a nemůžu se těch zemřelých zbavit. I když vím, že je to nemožné, přál bych si, aby generace odcházely spolu a najednou.

V roce 1975, k 75. výročí Nezvalova narození, uvedlo Karlínské divadlo muzikál Jindřicha Brabce, Manon. I když šlo o kvalitní muziku, překrásné Nezvalovy verše i dobré Čejchanovo a Haasovo libretistické zpracování, myslím si, že to muzikál v pravém slova smyslu nebyl. Muzikál je jinak tempován, valí se vpřed a diváka a posluchače nenechá vydechnout, předbíhá jej. Toto byla spíš básnivá hra se zpěvy a chórem (je to pouze můj osobní názor – non definitivum).

Když abbé Prévost vydal 1731 tento román dívky, „která si zkrátka nemohla pomoci“, jistě netušil, že dodává libretistům, hudebníkům i výtvarníkům jedno z nejsvětovějších témat. Žena – nejženštější „sebrala“ i skladatele Jindru Brabce, který stvořil pro „Karlín“ k úspěchu předurčený materiál. Otto Haas režie, Bedřich Füsseger choreografie, Vlachova kapela, a v rolích to nejlepší, čím tehdy divadlo disponovalo: Manon - Galla Macková a Dana Matějková, Des Grieuc – Miro Grissa a Libor Žídek, v ostatních rolích – Karel Fiala, René Gabzdyl, Ladislav Županič atd. Potřeba romantické podívané byla díky šedé době velká a lidi, alespoň při Manon, na pár desítek minut zbarevněli a produševněli se. Manon se dočkala i televizní podoby, ale já si myslím, že divadelní provedení bylo o třídu výš.

Dnes, když už jsme téměř všichni viděli filmový Kabaret s Liz Minelli a Michaellem Yorkem, připadá mi karlínské uvedení jako dávnověk. Vždyť je to taky skoro 15 let. Když člověk přemýšlí o čem Kabaret vlastně je, tak zjistí, že vlastně o ničem. Milostný vztah, lidé se baví, pijí, tančí, chodí do kabaretu, takže vlastně divadlo na divadle – „shop in shop“. Špička vyčuhujícího ledovce naznačuje těm bystřejším, že je to „tanec na sopce“, ale ta vlastní síla je ještě hloub' a to pořád pořádně aktuální – zapouzdřený fašismus v druhém plánu v nás. Když si vzpomenu, jak ve scéně, kdy vzorek národa se svými gestapáky zpívá jemnou, téměř liturgickou píseň, běhá mi mráz po zádech a Kabaret už musí být skvělý, když unese politikum a přitom baví. Karlínskou inscenaci jsem viděl v obou alternacích a je těžké říci kdo byl lepší, jestli konferenciér René Gabzdyl nebo Miro Grisa, Karel Gult nebo Ladislav Županič, Karel Fiala nebo Karel Hábl, Hana Talpová nebo hostující „pop - star“ Nad'a

Urbánková. O to přece nešlo. Vzniklo kompaktní a vynikající představení, na kterém, kdo ho viděl, nikdy nezapomene.

My Fair Lady je světoznámý muzikál a tak 7. 12. 1984 dorazil i do „Karlína“. „Citýruji“ ho spíš proto, abych mohl vzpomenout ty, na které se v této „dojmologii“ nedostalo, ty, kteří dali „Karlínu“ svoje nejlepší léta života, umění i síly. Myslím si, že se to má, i když tu třeba, z jakýchkoliv důvodů, už nepůsobí. Tak alespoň pár jmen: Pavla Břínková, Karel Gult, Karel Bláha, Jan Podčepický, Stanislav Bruder, Dagmar Rosíková, Helena Loubalová, Věra Beranová, Galla Macků, mladý talentovaný dirigent Miloš Formáček, dirigent Arnošt Moulík a další. Ti všichni v karlínské My Fair Lady působili a samozřejmě nejen v ní. Díky za všechno dobré.

V roce 1986 se na karlínském jevišti urodily dvě významné inscenace: Někdo to rád horké – Sugar a Cikáni jdou do nebe, obě proslulé už svými filmovými podobami. Obě z rozdílných světů a kultur, první z nejzápadovějšího západu, Ameriky, a ta druhá z temné mysteriozní východní Evropy. První humorná, s vážnými i když ledabyle podhozenými podtexty, druhá tragická, s humornými střípky. Obě režíroval Petr Novotný, který si zde vyzkoušel „muzikálové zákony“, které pak úspěšně využil mimo „Karlín“, v Les Misérables. Filozofie dvou mužsko – ženských hrdinů v Sugar, ve mně evokuje takovou tu saturninovskou životní definici lidských typů. Prázdná nedělní dopolední kavárna Slavia, sem tam čtenář novin a na každém stolku mísa koblih. První typ je žere, druhý přemýšlí, jak by bylo fajn jimi házet po kolemsedících a ten třetí to realizuje. Naši hrdinové i hrdinka Sugar jsou z toho třetího „vrhu“. Překlad Ivo Osolobě a Vladimíra Fuxe je časově stylový a profesionálně dokonalý. Scéna Ivo Žídka a kostýmy Ireny Greifové jsou zářivými prvky inscenace a přitom neodvádějí pozornost. Sladká Sue v podání Ladky Kozderkové, Hany Talpové a Věry Vlkové, je dobře zvrácená a despotická, Sugar Jany Paulové, Pavly Břínkové a Gally Macků, sladká jako „sugar“, boží i rafinovaná zároveň, a dvojice Joa a Jerryho, Libora Žídka, Miro Grisy, Pavla Vítka, Vratislava Kadlece a Ladislava Županiče i Karla Bláhy, k smíchu i pláči, bez „šmírovitosti“, což je bez dobré režie téměř nemožné dosáhnout. Vlachovu kapelu řídili Arnošt Moulík a Jaroslav Dřevíkovský, výborná choreografie byla dílem výjimečného Zdeňka Prokeše. Zkrátka úspěch a dlouhodobý.

Na „Cikánech“ jsem dělal. Sedávali jsme to léto 86 v bytě režiséra Petra Novotného na „Jiráku“ s dramaturgyní Evou Bezděkovou a choreografem Petrem Boriou a dlouhé hodiny diskutovali a přeli se, jak to udělat. Vždyť ten skvělý film i nakonec Gorkého povídka Makar Čudra je „o ničem“. Úpravu Jindřicha Jandy a Milivoje Uzelace nešlo použít. Měli jsme zcela

rozdílnou představu o věci. Napsal jsem tedy texty na báječnou Dogovu muziku a tím to vlastně bylo. (Samozřejmě že přeháním.) Pamatuji si, co jsme se nameditovali, jak prezentovat plavé herce jako cikány a přišel nápad, jednoduchý a tím, jak se ukázalo, dobrý. Hra na cikány. Aktéři jdou hledištěm v jeansech a trikách, s kytarami na ramenu na jeviště, tma, předehra, všichni v pestrých cikánských krojích a už se hraje. Divadlo na divadle. Celé to byla z half – plybacku, protože se nedalo riskovat v obtížných sborových partech plných nálady a napětí, že se některý sborista pohádá doma a nebo ho bude bolet zub. Tady prostě markýrovat nešlo. Jazzman Milan Svoboda napsal do hudební úpravy dvě živé kytary. Inspirací pro nás vzdáleně byl španělský film Carmen s tanečníkem Gadesem a všudypřítomnými flamenco kytaristy, z nichž jeden byl slavný Paco de Luccia. Ukázalo se to dobré. Všichni účinkující byli výborní a tak bych alespoň připomněl Janu Paulovou a novou tvář, zpěváka a vedoucího skupiny Dobrý večer quintet, Edwarda Tomase. Žel bohu nebyla Jana Paulová alternována a tak svou „materskou“ celou inscenaci zblokovala. Řekl jsem si tenkrát, že u mladých ženských v hlavních rolích, už nikdy bez alternace. Roli Rady později nazkoušela Zorka Jandová jinak než Jana, ale taky to bylo dobré. Když teď máme ve státě ty „rómské nálady“, byla by inscenace tohoto typu sebevraždou. Tenkrát to byl obrovský sukces. Sice se objevovaly sem tam nápisy: „Ať jdou třeba do p...., hlavně ať jdou ze Žižkova!“, ale to bylo proti dnešku něžné škádlení.

Léta běžela, revoluce, reorganizace divadla, nový ředitel, velkopohledná Pohádka máje, lidovky, operety, podpásovky, plány... Jak říkával Egypt’an Sinuhet. „Čas udílí nejlepší rady.“

### **Zrcadla baletu**

Manon Chaufour, Bedřichu Füsseggerovi, Jiřímu Němečkovi, Vlastimilu Jílkovi, Pavlu Šmokovi, Jiřímu Blažkovi, Josefu Koníčkovvi, Petru Boriovi, Luboši Ogounovi, Janě Machové, Jiřímu Ouřadovi, Borisovi Slovákovi, Františkovi Pokornému, skupině UNO a všem známým choreografům, tanečnicích a tanečnickům, jejich nohy se dotkly prken jeviště Karlínského divadla.

Baletka rozkročmo v sedle dlaně

Trepsichorou je nadnášena

Tanečník nese ji odevzdaně

Není to vločka – je to Žena

U tyče potem platí daně

Trepsichora je ostrá fena

Baletka rozkročmo v sedle dlaně  
Tropsichorou je nadnášena  
V piškotech na špičky – skokem laně  
vylétne v labuť proměněná  
Než půjde pod sprchu – jde se klanět  
Potlesk je dukát - tvrdá měna